

A tensão entre o sagrado e o fazer teatral: uma reflexão a partir do espetáculo *Exus*, do Grupo Pindorama

The tension between the sacred and the making of
theater: a reflection about the play *Exus*, by Pindorama
Group

*Alessandro Oliveira*¹

*Grácia Navarro*²

Resumo

Este artigo constitui em reflexões a respeito da lida com o sagrado nas artes cênicas contemporâneas. Partindo da montagem do espetáculo *Exus*, do Grupo de Teatro Pindorama, discutimos questões de recepção provocadas pelo deslocamento do sagrado para o espaço profano da cena. Numa outra perspectiva, também chamamos a atenção da recepção deste mesmo aspecto do sagrado no âmbito do fazer teatral, dentro do espaço universitário. No bojo desta discussão, ancoramo-nos no arcabouço de ideias levantado pelos estudos pós-coloniais e seu argumento a respeito do aprimoramento de uma 'epistemologia' que leve em consideração o legado do subalterno.

Palavras-chave: Teatro; sagrado; profano; epistemologia do sul, cultura afro-brasileira.

Abstract

This article is a reflection about the very use of the sacred principles in a contemporary theater play. Departing from staging the play called *Exus*, by Pindorama Group, we discuss some reception aspects. In another perspective, we also highlight some issues related to the reception of the play in an academic environment. In the midst of this discussion, we are anchored in a post-colonial approach and its ideas related to an epistemology, which considered the subordinates and their legacy.

Keywords: Theater; sacred; profane; south epistemology; African-Brazilian Culture.

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

1 Doutor em Ciências Sociais pela Unicamp, pós-doutorando em Comunicação e Linguagem pela Universidade de Tuiuti Paraná. Professor colaborador no Instituto de Artes da Unicamp (SP).

2 Profa. Dra. Grácia Navarro. Departamento de Artes Cênicas - Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp (SP).

Introdução

O Grupo de Teatro Pindorama sediado no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) sob a coordenação da Profa. Dra. Grácia Navarro consiste num coletivo que reúne artistas, pesquisadores e estudantes de artes e áreas afins em torno de projetos artísticos que privilegia pesquisas em dança e teatralidade decorrentes da oralidade/corporeidade popular brasileira. O Grupo desenvolve ações dialógicas entre pesquisa e criação artística, procedimentos técnicos, experiência de vida e reflexão teórica.

Neste artigo procuramos realizar algumas reflexões que, de um lado, explora os implicativos decorrentes de nossa lida com as matrizes tradicionais africanas no cenário das artes contemporâneas e, de outro lado, revelam o impacto de um espetáculo teatral marcado por este legado. Para tanta, retomamos aqui alguns aspectos de uma pesquisa que resultou num experimento cênico cujo guia foi uma intensa investigação acerca de um mito da cultura iorubana: o orixá Exu.

Partindo da dramaturgia de Zora Seljan – *Exu: o Cavaleiro da Encruzilhada* – nosso experimento cênico, denominado espetáculo *Exus* passou a fundir histórias relacionadas ao mito do orixá Exu e o ritual do referido orixá em seu culto no candomblé e na umbanda³.

A construção deste experimento cênico constituiu-se em três momentos específicos. O primeiro momento foi marcado por visitas sistemáticas aos terreiros de umbanda e candomblé (da cidade de Campinas-SP) e pela leitura de bibliografias, análise de filmes, estudo de pesquisas referentes ao universo do orixá. O segundo momento constituiu-se pela busca dos vestígios do legado africano na cidade de Campinas (lugar onde o grupo Pindorama atua) o que permitiu identificar diversas inscrições africanas nas malhas urbanas da cidade⁴. Junto disso, e num terceiro momento de investigação, o grupo se aproximou da história de vida de Mestre Jhaça, um mestre capoeirista (filho de Exu) que gentilmente compartilhou suas vivências dando possibilidades de refletir sobre sua experiência com o sagrado, com o modo de viver como negro que se relaciona com o 'mundo de brancos', com dores diante do racismo e da violência, com a sabedoria de capoeirista, enfim, com seu modo peculiar de circular no mundo. Esta aproximação trouxe consequentemente, a história dos africanos da cidade de Campinas para a cena.

3 O processo criativo do espetáculo de teatro também se transformou em um documentário denominado *Diário de Exus* (Direção de Gilberto Alexandre Sobrinho). O filme tem como fio condutor o processo de criação do espetáculo teatral *Exus* e ambos (espetáculo teatral e filme) seguem a proposta de atualizar o mito de Exu e se conectar a memória e a produção dos diferentes lugares da cidade de Campinas referendado pela população africana. O roteiro do documentário foi analisado pela cineasta Lucrécia Martel no 5º Encontro Ficção Viva – Curitiba-PR na oficina Ficção Viva II – O roteiro cinematográfico, workshop e encontro com cineastas ibero-americanos. Ele foi publicado em: M Munhoz. & R. Urban. *Conversas Sobre uma Ficção*. 2012/2013, Curitiba: Imagem da terra, 2013, pp.142-149. Versão digital no endereço http://issuu.com/tambormultiartes/docs/livro_web. O filme pode ser encontrado em <https://www.youtube.com/watch?v=EDOzUro7EDs>.

4 Apoiados pelas pesquisas do morador e geógrafo pesquisador Rodrigo Fernandes visitamos pontos estratégicos da região central de Campinas (SP) para conhecer pontos históricos organizados pela dinâmica do seu período colonial e republicano. Observamos, por exemplo, lugares onde se estabeleceram pelourinhos, 'igrejas de negros', comércio de escravos e moradias onde se estabeleceram as populações afro-brasileira pós-abolição.



Jacinto Rodrigues da Silva conhecido como Mestre Jhaça
Exus. Foto: Tiago Bassani (2014)

Esses três momentos se configuraram na base pela qual construímos as tessituras da construção dramatúrgica do experimento teatral *Exus*. Nele, se atualiza alguns aspectos do panteão de símbolos, imagens, sentidos, rituais e 'sensações' que circunscreve o universo dos terreiros de umbanda e candomblé sem perder de vista nossas próprias licenças poéticas. Deste modo, as experiências pessoais dos atores também produziram ações poéticas para a cena dando relevância ao vasto material da pesquisa de campo.



Mestre Jhaça, Inácio Brito Moreira de Azevedo, conhecido como Inácio Berra e Rodrigo Fernandes Silva. *Exus*.
Foto: Tiago Bassani (2014)



Rodrigo Fernandes Silva. *Exus*. Foto: Tiago Bassani (2014)



Daniela da Silva Faria. *Exus*. Foto: Tiago Bassani (2014)

Cabe destacar ainda que o cenário remete a plateia a um terreiro, à malha urbana da cidade e suas encruzilhadas permitindo referendar os espaços de oferendas, isto é, os lugares na malha urbana que se conectam com o sagrado. Assim, os personagens percorriam estes espaços e colocavam em evidência as memórias dos afrodescendentes (representado pela presença do mestre Jahça) e os diversos achados a respeito da cidade de Campinas.



Cenário: encruzilhada - *Exus* – Foto: Tiago Bassani (2014)

Nas palavras do pesquisador Bião (2009, p.52) criávamos um “rito espetacular”, um espaço intervalar em que representação e vivificação do rito do candomblé/umbanda se alinham à necessidade de dar forma estética espetacular aos achados.

Por fim, cabe observar que os processos de criação, bem como, os debates que decorreram das sucessivas apresentações trouxeram indagações como: o que marca a fronteira entre o sagrado e o profano? Em que implica a transferência de alguns elementos estéticos do terreiro para universos que não se relacionam diretamente com o sagrado, como é o caso do espaço das artes cênicas? A simples transferência de símbolos e demais elementos consiste numa profanação ou na valorização deste legado? A quem pertence este legado cultural: as comunidades tradicionais ou a população como um todo? Trazê-lo para o campo da arte contemporânea implica em desapropriá-lo? Reproduzir aspectos do terreiro de candomblé ou de umbanda no mundo das artes cênicas significa subtrair a legitimidade de sua produção no “espaço original” do sagrado?

Estas indagações ainda permanecem abertas, contudo, acreditamos que o experimento *Exus* fornece algumas pistas importantes que permitem esboçar relevantes reflexões. Estimulados pelas indagações, interessa-nos apresentar neste artigo a tensão decorrente dos deslocamentos do material produzido nos espaços sagrados para o universo da cena e as tensões decorrentes do impacto deste legado no campo do conhecimento acadêmico.

Secularização do sagrado. Será?

No caso das religiões brasileiras de matriz africana, Martins (2008, p.1) revela que:

A corporificação se dá no momento em que o religioso alcança a união espiritual com o Orixá através do ritual e da cerimônia na festa pública. [...] No processo de corporificação, tanto a dança quanto a música estão intrinsecamente unidas e diretamente integradas ao fenômeno religioso propriamente dito — nos rituais e nas cerimônias —, sendo que essas expressões artísticas são essenciais para evocar os Orixás. Assim, a dança e a música interagem entre si no sentido de que o ritmo se

desenvolva em função dos movimentos e gestos, os quais possuem relação direta com a musicalidade da dança do Orixá.

Vemos aqui que os elementos estéticos produzidos pelo conhecimento religioso se apresentam como um de seus principais pilares de sustentação e, neste aspecto, percebemos que, a princípio, ao subtrairmos tais elementos do sagrado não conseguiríamos nos desconectar totalmente deste sagrado. No experimento cênico *Exus*, sabíamos que de algum modo o sagrado seria amplamente referendado. Contudo, a ética do trabalho apontava para a necessidade de reduzir qualquer atmosfera que propiciasse o transe e/ou possessão. Assim, embora corrêssemos o risco de ativar estados alterados de consciência procuramos conduzir a cena no sentido de evocar uma alegoria ou *poeisis* do terreiro de modo a preservar os elementos que considerávamos sagrado para o campo exclusivo da tradição religiosa, deixando as especificidades do culto para o espaço sagrado.

Neste aspecto, os recursos técnicos de afastamento/distanciamento brechtiano⁵ posto na narrativa do espetáculo consistia em um dos elementos que nos favorecia, mas a história do teatro fornece outros procedimentos: o ator e pesquisador Nunes (2012) ao refletir sobre a relação entre vida e arte observa que as performances ritualísticas dentro e fora do espaço sagrado preservam e atualizam a memória de um determinado legado. Nunes afirma, por exemplo, que “no teatro, o ator conduz suas ações, ao passo que, num estado de êxtase de natureza religiosa, por exemplo, talvez, aquele que vivencie a experiência não tenha o controle da situação.” Apoiado em Schechner o pesquisador observa que “Podemos até dizer que existem dois tipos de transporte – a voluntária e a involuntária –, e que atuar como personagem pertence à primeira categoria, e o transe, à segunda (Schechner, 1983, p.98-99)”. Deste modo, compreendemos que a reprodução do terreiro no teatro funcionaria para a comunicação do sagrado enquanto que no terreiro a performance do filho de santo constitui a ontologia do próprio sagrado, e nela a estética do terreiro é parte do próprio sagrado.

Diante desta reflexão podemos argumentar que o deslocamento dos elementos sagrados para o espaço profano deveria anular os efeitos mágicos de modo a não permitir o acionamento do campo espiritual.

Para demarcar ainda mais este ponto de diferenciação recorreremos à pesquisa clássica de Mircea Eliade (1992) no qual o autor observa que a principal distinção entre o sagrado e o profano consiste no fato de que tanto um quanto o outro se demarcam pela instauração de um espaço e um tempo diferenciados. O espaço sagrado consiste em qualquer lugar preparado para estabelecer uma comunicação entre o mundo e a manifestação divina, ele contém múltiplos níveis e se estabelece em um tempo não cronológico. O espaço profano é um espaço neutro e homogêneo, nele não se estabelece diferença qualitativa. Apoiado na antropologia de Evans-Pritchard a pesquisadora Pinezi (2010, p.39) reforça ainda mais esta argumentação ao considerar que:

não se trata de pensar este espaço de modo desconectado, assim, ‘não se trata aqui

5 O distanciamento é um recurso cênico do teatro Épico que consiste em manter um narrador consciente dos acontecimentos do enredo, isto é, um narrador capaz de se manter distante o suficiente para realizar testemunho e conduzir diálogos e reflexões com a plateia.

de perguntar-nos sobre o que é sagrado ou profano, mas sim de admitirmos que o caráter dinâmico que os envolve possibilita-nos perguntarmos sobre quando é sagrado ou quando é profano. [...] o que é 'sagrado' pode sê-lo apenas em certos contextos e em certas ocasiões, e não em outras. (*apud* Evans-Pritchard, 1978, p. 93)

A autora sugere uma “negação de fixidez dos conceitos e/ou representações”, isto indica que a manifestação divina pode falhar até mesmo no espaço preparado para o sagrado, pois “o profano e o sagrado são mediados pelos agentes ou instituições sociais que os incorporam e os representam”. Aprofundando um pouco mais, continua Pinezi (2010, p.39):

a contextualização é ainda mais necessária para compreendermos quais são os agentes e os espaços institucionais em que há a predominância do sagrado (ou do profano) e de que forma os enfrentamentos e as alianças entre essas duas esferas são travados. Portanto, a religião, sua simbologia e seus significados, pode ser melhor compreendida se pensada de uma forma menos generalizante e numa forte relação com outros aspectos da vida que evidenciam mudanças e transformações na maneira como a sociedade constrói concepções e sentidos e os vivencia.

Nesta perspectiva, consideramos que o espaço das artes cênicas em si, já se compromete com elementos que reduzem significativamente a ação mágica dos elementos reproduzidos do espaço sagrado. Contudo, consideramos ainda que existe uma necessidade de uma escolha para que o espaço do teatro possa ser pensado como espaço distinto do espaço do sagrado e se comportar como lugar não sagrado ainda que use de seus símbolos. Nos termos de Pinezi reforçamos a necessidade de uma “contextualização”.

Assim, envolvidos com o projeto artístico tivemos a clareza de assumir conscientemente este lugar do não sagrado, o que implicou em estabelecer alguns cuidados na atuação e na produção cênica. Além dos já mencionado recurso de distanciamento, optamos por evitar o estímulo de estados alterados de consciência (transe) e partimos para a reelaboração dos elementos sagrados com determinados tratamento estético diferenciando-os de seu aspecto original (do terreiro).

Consideramos ainda que o espaço institucional da universidade, lugar onde o espetáculo foi criado, também funcionaria como elemento importante para estabelecer uma aproximação com as marcas do não sagrado. Os laboratórios realizados em sala de aula das artes cênicas (lugar 'neutro') marcavam os experimentos que realizávamos com os elementos estéticos do terreiro no âmbito da performance artística demarcando com mais profundidade o distanciamento do sagrado que procurávamos acionar durante o processo criativo.

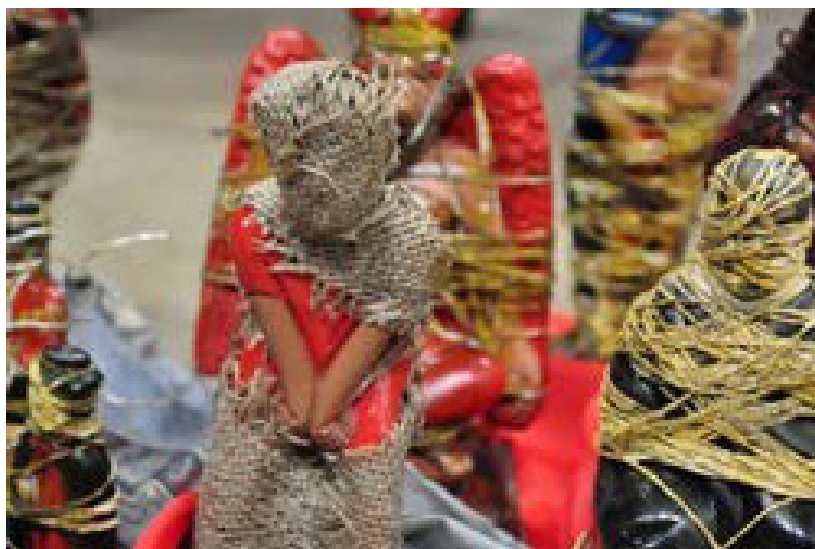
Por outro lado, não queríamos estabelecer um simples uso dos elementos estéticos do terreiro, mesmo estando no espaço universitário das artes cênicas, assim, no espaço do experimento *Exus* (sala de atividades onde reproduzíamos as performances sagradas pesquisadas na umbanda e candomblé) procurávamos agir com respeito aos elementos sagrados. O transporte dos elementos sagrados para o espaço não sagrado não ocorreu de modo aleatório, o trabalho exigia que tomássemos certos cuidados com os ícones sagrados.

Assim, logo que escolhemos usar imagens de entidades como *exus* e *pomba gi*-

ras (pequenas estátuas) na cena teatral também estabelecemos critérios como remodelá-las, isto é, demos a elas um novo tratamento estético (profanando seu desenho original) sem anular totalmente sua função sagrada. Em outras palavras, passamos a 'descaracterizar' um pouco sua potência de acionar o campo espiritual por meio de um novo acabamento estético. Envolvermos barbante nas imagens (figura 1) de modo que causassem um pouco de estranhamento e reduzisse seu efeito mágico.



Figura 1 - Foto extraída do Filme *Diário de Exus* (2014).
Direção Gilberto Alexandre Sobrinho.



Apesar destes cuidados, não ficamos isentos de críticas e oposições. Ao assistir o experimento cênico, alguns espectadores, sentiram-se incomodados pelo deslocamento dos elementos sagrados para o espaço profano (teatro). Neste aspecto,

podemos observar que nosso esforço em demarcar o experimento cênico *Exus* pela *poeisis* do terreiro foi visto por alguns como um deslocamento que profanava o sagrado⁶.

Neste caso específico os exercícios de produção e recepção foram diametralmente opostos: enquanto na criação cênica tentávamos evitar a contaminação do profano pelo campo do sagrado, na recepção alguns espectadores viam o nosso trabalho, isto é, a migração dos elementos do terreiro para a cena, a possibilidade de profanação do sagrado.

Diante desta reação e refletindo sobre estas perspectivas diametralmente opostos buscamos estudar mais sobre os elementos que estavam em jogo e encontramos ancoragem nas reflexões de teóricos como Agamben (2007, p. 58-59). Conforme o pesquisador, uma das passagens “do sagrado ao profano ocorre por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo.” O autor acentua o perigo que se instaura quando as coisas sagradas se tornam elemento do jogo. Agamben considera que ao ‘brincar’ com os elementos sagrados abre-se a porta para o uso (profanação). A própria história do teatro, originalmente ligado ao culto a Dionísio, é um exemplo bem acabado desta passagem, pois o jogo cênico, isto é, aquilo que se deslocou do sagrado deu forma ao próprio campo das artes cênicas que se desenvolveu separando-se gradativamente dos conteúdos sagrados existentes no culto a Dionísio. Neste sentido, o protesto contra o uso dos elementos estéticos do sagrado no palco torna-se pertinente, pois o espaço profano do teatro joga e o jogo pode levar a lugares não sagrados.

Contudo, ainda conforme Agamben (2007, p.60) “O jogo como órgão da profanação está em decadência em todo lugar”. O autor argumenta que na atualidade, com o desencantamento do mundo (posto pela vida individualista, capitalista, consumista) é exatamente os espaços consagrados ao jogo que se transformam em uma espécie de lugar sagrado e, assim, a característica de profanação posta pelo jogo perde o efeito. Na atualidade, de alguma forma as torcidas de futebol ou mesmo a associação entre vitória Olímpica e nacionalidade implicou na re-sacralização dos rituais de jogos. Portanto, mesmo que estes lugares devotados ao jogo (e podemos incluir aqui o espaço cênico do palco) evoquem a profanação, a carência do sagrado reedita no campo profano os elementos do sagrado em forma de devoção. (Alguns torcedores transformam o seu time em verdadeiros lugares de fanático/devocional). Neste sentido, Agamben (2007) observa que as festas, as danças (e por que não o teatro), permitem aos homens recuperarem o sagrado que lhe foi retirado. Assim, ainda que inconsciente estes espaços estariam preservando o sagrado dentro do espaço profano.

Contudo, cabe ainda aprofundar um pouco mais a reflexão. Ao considerarmos um dos debates públicos que se desdobraram da apresentação do experimento *Exus*, a recepção argumentou que o espetáculo não deveria continuar antes de se obter uma autorização de uma liderança religiosa de terreiro. Neste aspecto, o campo do

6 A crítica mais expressiva foi apresentada por militantes da cultura afro-brasileira no Colóquio Internacional: O Afro Contemporâneo nas Artes Cênicas - Perspectivas Teóricas, Poéticas e Pedagógicas; mesa 3: Performance Negra: mediações entre a cultura tradicional e a criação cênica contemporânea do Instituto de Artes (IA) da Unesp-SP, organizada pelo Grupo de pesquisa Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens, coordenado pela Profa. Dra. Marianna Monteiro.

sagrado foi acionado como o único lugar capaz de autorizar a continuidade do espetáculo. Cabe reforçar aqui que estávamos lidando com material estético que foi entendido como sagrado, por ser derivado do terreiro. Contudo, Agamben discorre na sua obra *Profanações* (Boitempo, 2007) sobre uma distinção importante entre profanar e secularizar e, neste sentido, ele fornece elementos importantes que dão base contra o argumento que quer nos obrigar a obter uma autorização de um religioso.

O autor retoma alguns momentos históricos em que determinados monarcas eram ligados ao sagrado e explica:

“Assim, a secularização política de conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando, porém, intacto o seu poder” (Agamben, 2007, p.61). Em outras palavras, a transferência da imagem do soberano como um Deus para a imagem de um soberano mundano “seculariza uma intenção inconscientemente religiosa”, mas o poder dado ao monarca pelo campo religioso permanece intacto, o que modifica é sua imagem: ele deixa de ser um deus.

Ainda segundo Agamben (2007, p.61) “a profanação implica, por sua vez, numa neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que esta indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso” comum já a secularização é uma operação política que tem a ver com o exercício do poder.

A luz desta reflexão consideramos que aquilo que estava em jogo na crítica que recebemos não era a profanação do sagrado, mas a secularização dos elementos estéticos provenientes do terreiro, pois, as críticas que recebemos não estavam pautadas na perda da aura, não se cogitava uma espécie de profanação dos elementos sagrados, pelo contrário, a magia do terreiro potencializava o espetáculo. Portanto, não se tratava de uma crítica ligada ao ato de fazer os elementos utilizados em cena retornarem ao uso comum o que se questionava era a autorização desse uso, portanto, o que estava em jogo era a autorização e o reforço de um determinado poder. Ocorria um medo de secularizar o terreiro.

Cabe observar que na obra citada Agamben (2007) clama por uma profanação não só do sagrado, mas também do econômico, do político, do direito... E tal como sua proposta existem argumentos que tendem a empoderar as atividades artísticas pela (e na) sua função ‘profanadora’.

Neste aspecto, o curador de arte, Coelho (2008, p.110-112) chama a atenção da dimensão negativa da arte. Coelho observa, por exemplo, que por ocasião do atentado terrorista ocorrido nos EUA que resultou na queda das torres gêmeas em setembro de 2001, o músico

Stockhausen foi alvo de todos os opróbrios e injúrias e colocado no ostracismo quando disse que a destruição das Twin Towers, o World Trade Center, de Nova York, em setembro de 2001 era a maior obra de arte de todos os tempos e que as pessoas que a haviam levado a cabo nunca poderiam ser igualadas pelos artistas.

Para Coelho o músico estava dizendo que “a arte deve ser uma coisa perigosa”. A admissão desta arte perturbadora é vista por Coelho como a negatividade inerente à cultura. Para ele, a cultura produz seu negativo e a sensibilidade do artista leva a cabo este fenômeno de escancarar toda esta potencia negativa inerente à sociedade.

Ainda enquanto arte perturbadora o curador cita

os carros acidentados nas serigrafias de Warhol, as instalações ameaçadoras de Beuys cheias de detrito e entulho, restos de uma destruição e ameaçadores eles mesmos [...] {Ele observar ainda que} em 1960 a escultura de Tinguely, *Home-nagem* a New York foi preparada pelo artista para se autodestruir ao final de uma performance e que assim o fez no jardim de esculturas do MOMA... (Coelho, 2008, p.112)

Contudo, existem projetos que arriscam mais ainda, projetos profanadores como o Cristo de chocolate de Cosimo Cavallaro, o *Piss Christ* ou o Cristo mergulhado na urina de Andres Serrano. Podemos citar ainda as polêmicas em torno das imagens de Maomé do cartunista e editor da revista francesa *Charlie Hebdo*, a performance da transsexual Viviany Belebony na parada gay de São Paulo, em 2015, ou ainda as polêmicas em torno da ação do Coletivo Coiote que quebrou e introduziu nas genitálias as imagens do catolicismo durante a Marcha das Vadias, no Rio de Janeiro, em 2015.

Obviamente que questões sociais, políticas e contextos muito particulares também devem ser observados diante das diferentes obras de arte, mas não atentamos aqui a debates específicos. Cabe apenas ilustrar um caso que se aproxima do espetáculo *Exus*. Trata-se de um expectador que entrou em transe no espetáculo *Shirê Obá* (2009) dirigido por Fernanda Júlia. Neste evento, o sujeito teve que ser carregado para uma sala à parte enquanto o espetáculo continuava.

No contexto sociocultural deste espetáculo e conforme discorre o pesquisador Alexandre (2010) os usos do sagrado em espaço profano não era algo que acionasse questionamentos. Ao contrário, o pesquisador observa que esta possessão possibilitou que o ritual se concretizasse diante do olhar atento do público, e com isso permitiu o ato de retomada à origem, de *religare*, de 'escrevivência'⁷. Vemos aqui que o ato de possessão foi entendido como uma forma de dar visibilidade e mesmo celebrar a religiosidade dos cultos afro-brasileiros que ainda hoje são reduzidas às mais diversas discriminações e constantes ataques. Ao compararmos um espetáculo ao outro, podemos observar que num curto espaço de tempo houve certo deslocamento do entendimento a respeito do uso do sagrado. Contudo, não apenas o deslocamento no tempo, mas um conjunto muito maior de variáveis deve ser considerado para fazer uma afirmação mais precisa a respeito destas mudanças. Não podemos considerar que o *Shirê Obá* foi apresentado na Bahia, terra que tem enorme familiaridade com os cultos afro-brasileiros e nem que o contexto daquele espetáculo se marca pela necessidade de expor o transe, isto é, de ser fiel ao culto dos terreiros, etc.

É importante recuperar outro episódio. Trata-se do uso da imagem de Cristo no carnaval carioca da década de oitenta, quando o carnavalesco Joãozinho Trinta foi censurado pelo uso da alegoria sagrada do Cristo Mendigo, no cortejo de carnaval. Indagamos aqui: o horror e a censura posta contra a alegoria do Cristo Mendigo seria uma expressão da dificuldade que temos de entender o estado negativo da cultura? A secularização e a profanação dos elementos sagrados deve ser uma preocupação

7 Conforme Alexandre (2010) o termo 'escrevivência' cunhado por Conceição Evaristo diz respeito a algo próprio aos afrodescendentes e a sua cultura. Uma atividade de conhecer que passa pelas palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas que é recebida no corpo por inteiro. Neste sentido, a possessão do expectador no espetáculo *Shirê Obá* consiste em uma das possibilidades de conhecer que se apresenta dentro de outra lógica que não a cartesiana. A possessão é contemplada aqui como um dos efeitos mais positivos da obra teatral encenada.

artística? Concordar com as profanações do sagrado consiste em creditar ao artista o destino de exercer “liberdade absoluta”?

Acreditamos que lidar com os elementos estéticos do sagrado implica em lidar com o sagrado no campo das artes. Acreditamos que os riscos decorrentes deste uso são escolhas que fazem parte do trabalho do artista, pois ele não se deve furtar a lidar com o negativo da cultura. De modo análogo, acreditamos que o espaço sagrado reduz sua condição de sagrado ao ser desprovido dos elementos estéticos e que disso provêm o temor e o ataque aos usos do estético/sagrado em ambiente profano. Contudo, saber dos imbricamentos entre estético e sagrado e prever as críticas decorrente deste contato não nos exime das tentativas de lidar com o sagrado de forma respeitosa. É preciso agir eticamente. Seja na forma mais sutil ou guardando o máximo de cuidado para não desrespeitar o espaço do sagrado, seja na forma mais radical de profanação, a transposição entre o sagrado e o profano guarda tensões permanente e, como sugerimos, trabalhar com estas tensões têm sido uma das matérias primas exploradas pelos trabalhos do Grupo Pindorama. No exercício cênico *Exus* preferimos trabalhar com o que chamamos de “estética do terreiro” e sabíamos que ele desdobraria na tensão entre profano e sagrado, contudo, não tínhamos como saber que seus desdobramentos evocariam as tensões da ordem das que foi aqui explicitadas. Contudo, consideramos extremamente positivo o efeito deste experimento cênico, pois apesar dos riscos e dos estresses, ele também gerou debates e reflexões que acreditamos significativas para a proposta de pesquisa do grupo.

Cabe-nos acentuar ainda outro ponto de contato da relação entre o sagrado e o profano, trata-se do impacto causado pelos elementos do sagrado postos em circulação no espaço acadêmico-universitário. Discutiremos estes implicativos a seguir.

O fazer teatral e a epistemologia do Sul

Ao incidir sobre os fazeres acadêmicos, a proposta dos “saberes subalternos”⁸ instiga questionamentos à posição do autor e, portanto, a retirada do lugar seguro que ele supõe ocupar e que tenta preservar. Como sabemos a universalização do procedimento científico ‘europeu’⁹ e sua influência na América implicou numa visão inferiorizada sobre nós mesmos. Desde o primeiro contato, ecoa em nós uma permanente perspectiva de *déficit* e subordinação aos conhecimentos do além mar.

Contudo, a partir dos estudos de Frantz Fanon vem se constituindo um novo

8 A condição de subalternidade é considerada como uma condição de silenciamento e, por isso, o subalterno delega um outro como seu representante. Este outro se torna, portanto, seu porta-voz e ocorre a necessidade de mediadores. Neste sentido, o subalterno tornar-se um objeto na mão de alguém. Spivak (2014) em seu livro *Pode o subalterno Falar* aponta que a participação plena do subalterno consiste no momento em que ele desafia as cadeias hegemônicas de signos, pois é neste momento que ele deixa de ter um representante e assume sua voz.

9 É importante recordar que um dos efeitos da descoberta da América foi a produção de uma epistemologia dicotômica expressa em um eu europeu-civilizado e um outro nativo-primitivo. Esta perspectiva também implicou em relações de poder que instituiu quase que exclusivamente o legado proveniente da matriz européia como referencial de conhecimento. A leitura de mundo que se consolidou pouco considerou a visão do outro nativo-primitivo. Assim, o olhar deste dito primitivo sobre si mesmo foi reduzida ao campo do não-saber e sua poética e/ou sua performance ainda hoje continua sendo vista como algo irracional e inferior.

escopo teórico¹⁰ proposto pelo arcabouço dos estudos pós-coloniais¹¹ que nos instiga a rever o legado da epistemologia dominante (europeia) de modo a forjar novas epistemologias.

Abre-se uma fresta que atinge desde os modelos interpretativos até os critérios empíricos de produção de “verdades”. Neste contexto, ocorre uma proposta de deslocamento na produção do saber que atinge toda América Latina: o efeito dos questionamentos sugere um deslocamento de um lugar de disseminação ou adaptação de valores construídos fora daqui (Europa) para um novo lugar, um lugar que convoca as periferias a se voltar para si mesmo, por exemplo, para os saberes tradicionais - saberes estes que souberam resistir a uma epistemologia dominante¹².

Assim, amplia-se consideravelmente a possibilidade de inscrever o conhecimento produzido pelos grupos subalternos (Mignólio, 2003) e, dentro desta perspectiva é importante ressaltar, como observa Muniz Sodré (1988), que a cultura brasileira, sobretudo, aquela que se aproxima do legado africano evidencia-se por outra lógica que não a cartesiana. Sodré indaga: “Em que a cultura tradicional - os terreiros - difere (e difere) da moderna cultura ocidental?” (Sodré, 1988, 126) A partir dessa indagação ele observa:

Há, na ordem moderna, um excedente econômico-social que se acumula, [...] deixando, entretanto de estar disponível para o grupo e se abstraindo irreversivelmente como valor (equivalente geral de troca). Na cultura negra, a troca não é dominada pela acumulação linear de um resto (o resto de uma diferença), porque é sempre simbólica e, portanto, reversível: a obrigação (de dar) e a reciprocidade (receber e restituir) são as regras básicas. É o grupo (concreto) e não o valor (abstrato) que detém as regras das trocas. E a troca simbólica não exclui nenhuma entidade: bichos, plantas, minerais, homens (vivos e mortos) participam ativamente, como parceiros legítimos da troca, nos ciclos vitais. A isto a ideologia ocidental tem chamado de ‘animismo’ porque, apegada a seu princípio exclusivista da realidade, separa radicalmente a vida da morte e entende a troca simbólica com outros seres ou com os mortos como uma projeção fantasiosa da vida” (1988, p.126-127).

Tal olhar também ecoa na necessidade de repensar nossa produção artística reinscrevendo-a na perspectiva potencializadora que se apresenta a partir de outras

10 Conforme Carvalho (2001, p.2-3): “A Psicanálise, sobretudo em sua vertente lacaniana, expandiu seus métodos de interpretação das expressões culturais, como pode ser apreciado nos ousados e inovadores ensaios (sobretudo sobre cinema, virtualidade e cultura de massa) de Slavoj Žižek. Teóricas recentes da imagem e do campo visual, como Mieke Bal, Rosalind Krauss e Kaja Silverman, entre outras, têm também contribuído para uma renovação das interpretações da dimensão imagética dos símbolos culturais, seja na pintura, no filme, na fotografia, nos posters, etc. (Bal, 1988; Krauss, 1993; Silverman, 1996). A análise marxista da cultura também se renovou profundamente com a obra de Fredric Jameson, na qual encontramos leituras de textos culturais representativos tanto da chamada alta cultura como das produções midiáticas mais triviais ou de puro interesse comercial. A teoria de gênero (incluindo a teoria feminista), desenvolvida por pensadoras como Judith Butler e Teresa de Lauretis, praticamente subverteu pela raiz os pressupostos milenares da ordem cultural e questionou, através da formulação de uma teoria densa do poder, as bases da produção etnográfica clássica. E o campo provavelmente mais vasto de todos, o da Literatura Comparada (o qual inclui, como veremos na parte final este ensaio, o campo das narrativas orais, tão caras aos etnógrafos), permite o cruzamento e ampliação da chamada teoria crítica contemporânea com inúmeras teorias da linguagem, como a de Mikhail Bakhtin; do discurso, como a de Foucault; da interpretação, como as de Paul de Man; do inconsciente político, de Fredric Jameson; dos textos inseridos no projeto moderno, como a de Walter Benjamin; e da leitura textual a contrapelo, como a atividade de desconstrução de Jacques Derrida, que tanto tem desafiado os cânones teóricos e disciplinares que sustentam a produção atual nas Ciências Humanas”.

11 A intenção primeira do projeto pós-colonial é interrogar os fundamentos da ciência e da filosofia européias a luz das experiências e dos saberes provenientes dos sujeitos subalternos dos territórios coloniais, em outras palavras, trata-se de denunciar a violência epistêmica eurocêntrica e ao mesmo tempo questionar o lugar soberano do investigador.

12 A “Epistemologia do Sul” consiste numa análise realizada por Boaventura de Sousa Santos quando aponta a crise da epistemologia dominante como uma oportunidade para paradigmas emergentes, levando em consideração que “o sujeito, que a ciência moderna lançara na diáspora do conhecimento irracional, regressa investido da tarefa de fazer erguer sobre si uma nova ordem científica (Santos, 2010, p.69). A epistemologia do sul é um “conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante, valorizam os saberes que resistiram com êxito e as reflexões que estes têm produzido e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. (Santos, 2010, p. 7).

referências. Evoca-se, sobretudo, um olhar que firme as matrizes não européias.

A artista e pesquisadora Fabrini (2013, p.11) busca inscrever a sua produção artística neste projeto teórico tendo como base o sociólogo Boaventura Sousa Santos. Nesta perspectiva ela evoca que “o problema contemporâneo não é de ordem social ou política, mas cultural e epistemológico – e isso diz respeito diretamente ao teatro e, especialmente, ao teatro na academia”. Neste contexto, ela se propõe a “um pluralismo epistemológico que reconheça a existência de múltiplas visões”. Assim, Fabrini (2013, p.14) indaga:

De onde vem aquilo que aprendemos na academia e que tomamos como verdade, como válido porque, afinal, é o modelo hegemônico? Não estamos nós sob uma avassaladora colonização epistêmica? Quais autores devem constar na bibliografia das teses, que devem ser citados nos editais para projetos teatrais vinculados à pesquisa, que devem ser citados para que aquilo que se diz ou que se escreve seja ‘validado’? Será que devem? O teatro, domesticado pela academia depois de haver sido fagocitado por ela, não estará perdendo sua dimensão verdadeiramente artística, poética e transformadora, a dimensão polivalente e irradiadora das imagens, das metáforas? Não estaria perdendo sua dupla natureza de matéria e imaginação?

E ainda na marcha desta reflexão Fabrini (2013, p.16) observa que “para que possamos pensar o teatro em sua complexidade temos que assumir e gozar a existência da infinidade de saberes que foram excluídos dos saberes validados pelas ciências ou pela racionalidade filosófica...” A pesquisadora observa que

as epistemologias do sul não sofreram a cisão esquizofrênica entre natureza e cultura, entre corpo e alma ou entre as coisas e seu mana. [As culturas do sul] são culturas que compreendem e vivenciam múltiplos planos de existência. Nesses planos, um rio é um rio, em sua concretude de margem e fluxo, mas é também um Deus. Suas águas abrigam tanto os peixes que pescam como as Iaras e outros seres fantásticos. (Fabrini, 2013, p.17)

Aproximando-se do contexto urbano e de sua experiência artística Fabrini (2013, p. 22-23) observa “Maria Padilha incorporada em Tânia, mulher comum, manicure do bairro”. Neste contexto, ela indaga:

Entre a presença de Maria Padilha – a entidade – no corpo de mulher comum, para esta visão de mundo (ou para esta outra epistemologia), qual das duas é mais real? Você assiste a ambos e os vê dançar, falar. São eles e não são eles. Você vê através deles, além deles e muito mais. Qual teatro não deseja essa qualidade de presença? No entanto, para boa parte das epistemologias do Norte (uma hegemonia no ambiente acadêmico) esta é uma maneira de se estar e de conhecer o mundo – qualificada como primitiva, alienígena, material para ser estudado pelas etnologias: etnoteatro, antropologia teatral, etnocenologia... E os modos de pensar por elas, engendrados ou próprios de seu contexto de origem, são – no máximo – uma etno-filosofia, assim como a arte por eles produzida é uma etno-arte. (Fabrini, 2013, pp.22-23)

Dentro desta perspectiva as reflexões referentes às pesquisas do Grupo de Teatro Pindorama têm apontado para a necessidade de suprimir esta noção de ‘etno-arte’ ou de forjar novas propostas que dialoguem mais de perto com as epistemologias do

sul. Entendemos, portanto, que nos cabe recorrer a uma infinidade de manifestações mais ligadas as matrizes não ocidentais (indígenas e africanas) que estimulem a realização de uma revisão histórica nas nossas bases conceituais de modo que se possa por em evidencia as significativas expressões decorrentes do processo de formação de nossas culturas híbridas, ou seja, culturas menos euro-centradas. Contudo, ainda precisaremos esperar um pouco mais para que o impacto da adesão à epistemologia do Sul se desdobre em algo que seja capaz de reunir o arcabouço disperso das produções artísticas ligadas a outras tradições e vê-las frutificá-las em projetos mais alinhados a esta proposta.

Todavia, o esboço deste projeto já está em curso e também pode ser observada em diferentes atividades artísticas. O trabalho da pesquisadora Graziela Rodrigues (1997), por exemplo, no âmbito da criação de seu método Bailarino-Pesquisador-Intérprete prevê que o trabalho do artista/pesquisador se configure em co-habitar com a fonte. No contexto deste trabalho, co-habitar com a fonte implica na realização de pesquisas artísticas na qual as relações estabelecidas com os pesquisados e os dados apreendidos pelo corpo do artista sejam vistos como mais importantes do que conhecimentos teóricos sobre o campo pesquisado. Em síntese Rodrigues sugere que o artista esteja aberto para novos experimentos. Ela sugere ainda que co-habitar com a fonte deve significar um profundo mergulho no campo das expressões culturais populares, e isto corresponde justamente aos grupos que a epistemologia do sul aponta como não hegemônicos - grupos que resistiram ao efeito do eurocentrismo.

As propostas e reflexões de Rodrigues ecoam em diferentes trabalhos do Grupo Pindorama, pois, ao longo dos últimos dez anos, as orientações da diretora Grácia Navarro reverberaram em pesquisas que têm se ligado a temática popular. Trabalhos como *Mandioca* (2009 – 2010), *Estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse* (2007-2010), *Contos da lua no chão* (2009), *Sapato sujo na soleira da porta* (2008), *Viva Malasartes!* (2008) *Linhas de rumo* (2005), são exemplos que evidenciam a influência das expressões estéticas de diferentes grupos populares da cultura brasileira no trabalho¹³ do Grupo Pindorama.

De um ponto de vista mais teórico e, ainda nesta mesma perspectiva, o Pindorama tem perseguido uma proposta de formular sua própria base conceitual e estética que vem sendo nomeada por “estética do terreiro”¹⁴.

Devido a esta perspectiva, e, apesar de forte resistência¹⁵, o repertório e as reflexões do Grupo Pindorama tem se pautado por incitar um refazer dos esquemas vigentes de produção de conhecimento em artes cênicas e tem encontrado ressonância nos subsídios que decorrem das propostas pós-coloniais.

13 <http://www.grupopindorama.com/>

14 A produção de sentidos no qual o termo “estética de terreiro” se inscreve aponta para uma proposta ainda em gestação. Partimos aqui da indagação a respeito do que de fato se firma como uma possível ontologia teatral produzida em correspondência com a epistemologia do Sul e, diante disso, compreendermos de que forma o grupo Pindorama e as artes cênicas baseadas em algumas experiências extraídas da cultura popular se localizam nela. Assim, longe de se apresentar por demais pretensiosos cabe esclarecer que não propomos inaugurar essa ontologia das artes cênicas brasileiras e/ou latino-americana, mas sim explicitá-la a partir de nossos trabalhos. A estética de terreiro é a tomada de um espaço físico repleto de significados culturais como matriz da composição cênica. O terreiro pode ser compreendido por um terreno de umbanda ou candomblé, um circo, um cortejo de carnaval, uma festa junina... Estes eventos têm em comum um espaço de atuação que permite entrada e saída de personagens e interação contínua entre plateia e artistas. A porosidade dada por esta condição inspira a construção de um trabalho cênico que se distancia do palco italiano ou de arena. Delimitado o terreiro, o pesquisador investiga a entrada e saída dos personagens que ali aparecem durante o evento e elenca dentre estes personagens aqueles que deve ser considerado significativo para construir sua criação cênica.

15 Conforme observa Souza (2012, p.17): “Ao mesmo tempo em que se busca a democratização, as classificações como arte popular, arte indígena, arte bruta, arte primitiva, continuam com a função de hierarquizar, e, muitas vezes tem como consequência des-atribuir valor e inferiorizar as diversas manifestações não-hegemônicas/não-canônicas ao cânone supostamente ocidental”.

Cabe observar que o projeto do Pindorama não consiste em desprezar as pesquisas já consolidadas, não se trata de radicalismos, o que propomos é acentuar a urgência de produção de um arcabouço teórico referendado por aquilo que ficou de fora da história das artes da cena brasileira.

No que tange ao já referido exercício cênico *Exus*¹⁶ vale aprofundar ainda em mais um aspecto de sua produção, uma vez que ela se liga as discussões referentes a este encontro com a 'epistemologia do sul'. Novamente, nos ancoramos na relação que se estabeleceu a partir da lida com o sagrado e o profano no âmbito da exibição do espetáculo.

Como já demonstramos desde o momento de criação do experimento cênico *Exus* sabíamos que a temática religiosa iria provocar diversas dificuldades. Mas se em lugares externos, fora do âmbito acadêmico, a recepção do espetáculo implicou em questionamentos que foram sistematicamente debatidos com o público, a dificuldade (e a surpresa) foi ainda maior quando nos deparamos com o impacto provocado pelos procedimentos realizados na estreia do espetáculo que ocorreu dentro da própria Universidade.

O cerne do nosso abalo se deu a partir do momento em que resolvemos marcar simbolicamente o entorno da sala de apresentação (sala de espetáculo da universidade) com um símbolo de referência da religiosidade afro-brasileira. Resolvemos expor um alguidar¹⁷ no *hall* de entrada da sala onde o evento aconteceria. No nosso trabalho de campo, as referências tiradas das visitas em terreiros de candomblé e umbanda nos informava que nestes espaços sagrados a primeira oferenda sempre deve ser feita ao orixá Exu, neste sentido, o objeto utilizado ganhava fortes significações para a proposta de espetáculo que realizávamos. Assim, ao colocar o alguidar, pretendíamos acionar os sentidos do público criando a atmosfera do espetáculo, pois ele representava nossa oferenda a Exu e mostrava como as religiões afro-brasileiras trabalham com a gratidão e a reciprocidade.

Contudo, também pretendíamos provocar certo desconforto, pois sabíamos que simbolicamente estamos referendando uma leitura de mundo que destoa da cultura ocidental frequentemente evocada no espaço acadêmico.

Todavia, ao colocarmos o alguidar na entrada do prédio¹⁸ onde ocorria o espetáculo fomos surpreendidos com manifestações de terror incontrolável que gerou a necessidade de retirar o objeto cênico com certa urgência. Esta reação não revela somente o modo como os símbolos religiosos de matriz africana vêm sendo historicamente referendado no Brasil, ele demonstra acima de tudo nossa negligência para com o legado afro-brasileiro no próprio meio acadêmico¹⁹.

Se não podemos deixar de considerar aqui a influência da 'epistemologia dominante' em nossa formação uma vez que sabemos que o pânico ecoa da própria forma como nossa sociedade vem lidando com nossa herança afro-brasileira, também não

16 A inspiração no sagrado decorrente da diáspora africana não é exclusividade do grupo Pindorama o "Colóquio Afro Contemporâneo de Artes Cênicas" realizado pelo Instituto de Artes da Unesp-SP realizado no período de 31 de março a 2 de abril -2015- tem elaborado farta reflexão a respeito da mesma temática.

17 Uma bacia de barro usada no âmbito da umbanda e candomblé para apresentar oferendas a um orixá.

18 Sala de espetáculo do departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp.

19 Sabemos que o crucifixo cristão não resulta no mesmo impacto e sabemos que a ausência de resistência consiste na centralidade do cristianismo em nossa cultura. Neste momento, temos clareza de que ele é parte do projeto dominante derivado da matriz europeia que tende a apagar as outras referências constitutivas do nosso patrimônio simbólico.

podemos deixar de considerar que o terror que o símbolo causou aponta para uma discussão muito mais profunda a respeito do que a academia permite e o que ela não permite pôr em circulação no seu fazer cotidiano, e indagar a respeito do que se ganha e o que se perde quando determinados elementos sistematicamente silenciados aparecem no espaço institucional da universidade.

Se sabemos que a proposta da academia consiste em produzir conhecimento então, ela falha no que diz respeito ao conhecimento referente aos grupos não europeus que nos constituíram como nação. Neste sentido, os usos do alquidat, bem como o experimento cênico *Exus*, revelaram-se como uma das formas de materializar outras referências simbólicas e trouxeram uma poética que apontou para a falta. Revelou-se que a academia não venceu sua dificuldade em lidar e considerar pertinente o legado das matrizes africanas, entre outras formas de cultura não hegemônicas como algo capaz de formar conhecimento. Materializou-se o contínuo processo de recusa e negação destas matrizes no âmbito da própria universidade.

Assim, embora o incômodo a respeito do que se ganha e o que se perde ao fazer frente ao poder das ciências (e seu autoritarismo) permaneça, podemos considerar que o espetáculo cumpriu seu papel; se o terror diante do objeto cênico é sintomático da ausência de familiaridade com o legado afro-brasileiro, trazê-lo à tona também significou uma possibilidade de instaurar algo muito mais profundo, significou dar voz à parte silenciada de nossa própria história.

Um conjunto de questões continua a nos inflamar: Quais esquemas as artes devem-se compactuar? Seria possível arrumar alguma rota de fuga diante dos poderes estabelecidos? Como considerar uma "lógica" não cartesiana e como incluir o que chamamos de erro, de incerteza e de limites no discurso acadêmico, sem cair no obscuro e no vazio? Como assumir o desconhecido ou o parcialmente conhecido?

Não temos respostas para estas questões, só sabemos que o experimento *Exus* não possibilitou valorizar somente as referências étnicas, culturais, técnicas e estéticas que derivaram de outras matrizes culturais (que nos formam), ele nós permitiu, sobretudo, apontar para a hierarquização dos saberes e para novas possibilidades de estudos. Possibilidades estas que acreditamos estar mais próxima das 'epistemologias do sul'.

Ainda hoje acreditamos que conhecer a estética produzida pelos legados africanos, indígenas (ou ainda pelas sexualidades abjetas²⁰...) e as 'lógicas' inerentes a eles nos guiam para novas possibilidades de lidar com as cenas contemporâneas. Neste contexto, o elemento cênico que causou tanto terror (o alquidat) consolidou nossa adesão a outros paradigmas e foi um estímulo importante para investirmos em projetos que esbocem novas indagações. Atualmente a busca por epistemologias plausíveis que dialoguem com a proposta do Grupo Pindorama encontrou ressonância nas reflexões pós-coloniais, pois elas fortalecem o desejo do grupo em ir de encontro com propostas de deslocamento para uma cena do Sul sendo construída a partir dos saberes do Sul (Fabrini, 2013).

Consideramos que os saberes religiosos afro-brasileiros postulados relativa-

20 Alessandro Oliveira integrante do Grupo Pindorama realiza pesquisa de pós-doutorado em performances realizadas em eventos de sexualidade e cultura queer como "Todos os gêneros" do Itaú-Cultural (SP), Cenas Queers (Ba), Afazeres queers (BH), Bem me kuir (RJ).

mente distantes dos tratados acadêmicos podem apresentar contribuições eficientes nesse processo de produção artística e de pensamento teórico, além de colaborar para por em evidência a cena descentralizada do fazer dominante.

Deste modo, estudar Exu, um trabalho que ainda estamos realizando, nos proporcionou entrar em contato como um conjunto de elementos potentes que se desdobra tanto em espetáculos teatrais como em um repertório técnico de treinamento do ator²¹ e de novas bases conceituais. Este e outros elementos, gerados pelas nossas matrizes afro-brasileiras e indígenas..., tem sido sistematicamente trabalhado e aperfeiçoado pelo grupo Pindorama durante a criação dos mais diferentes espetáculos²².

Um dos papéis da performatividade da oralidade popular brasileira na contemporaneidade, em analogia à produção das artes da cena, está em prever centramentos e, a partir dele, provocar, perturbar, abalar, transtornar, contaminar, profanar, mas também instaurar diálogos, dinamizar e instigar a lida com o processual. Deste modo, o contato com diferentes elementos estéticos têm nos ajudado a compreender e instaurar nossa própria produção cênica nas artes contemporâneas. E, neste aspecto, como procuramos demonstrar aqui o experimento cênico *Exus* se apresentou como um recurso extremamente profícuo.

Referências

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo. In: VI Congresso da Abrace, 2010. *Anais do VI Congresso de Pesquisa e pós-graduação em artes cênicas*.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica de Editora, 2009.

CARVALHO, José Jorge. *O olhar etnográfico e a voz do subalterno, Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, julho de 2001.

COELHO, Teixeira. *A cultura e seu Contrário*. São Paulo: Iluminuras, Observatório Itaú-Cultural, 2008.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano - a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.). *Representações*

21 Estamos investigando um conjunto de outros elementos técnicos e teóricos que denominamos como estética da encruzilhada e estética da corporeidade selvagem. Neles, encontramos bases para discussões a respeito da tensão posta pela fricção cultural, identidade múltipla (não fixa), as narrativas de terreiros, oralidades (partituras orais) e estética do transe.

22 Desde 2012, o Grupo Pindorama tem realizado ações desdobradas da literatura dramática de Zora Seljan. Atualmente a dramaturgia denominada *As Três Mulheres de Xangô* consiste no material de referência para o próximo espetáculo que consiste na base do trabalho de mestrado do pesquisador Paulo Eduardo Ceconello integrante do Grupo.

performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, pp.16-21.

FABRINI, Veronica. Sul da Cena, Sul do Saber. *Moringa artes do espetáculo*. João Pessoa, v.4, n.1 jan-jun/2013.

MARTINS, Suzana. O Corpo Divinizado no Candomblé da Bahia. V Congresso da Abrace, 2008. *Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*.

MIGNOLIO, Walter. *Histórias Locais/Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/184/176>. Acesso em: 10 agos. 2015.

NUNES, Roberson de Sousa. Memória, ritual e performance: nos limites da (re)apresentação. VII Congresso – Abrace tempos de memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações, 2012, *Anais do VII Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*.

PINEZI, Ana Keila Mosca. Sagrado e Profano em contextos culturalmente particulares: a favor do trabalho de campo e da etnografia. *Antropos – Revista de Antropologia*, Volume 4, Ano 3, Outubro de 2010. Disponível em: <http://revista.antropos.com.br/downloads/out2010/Artigo%204%20-%20Ana%20Keila%20Mosca%20Pinezi.pdf>. Acesso em: 10 agos. 2015.

RODRIGUES, G. *Bailarino-Pesquisador Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997

SANTOS, Boaventura de Sousa; e MENESES, Maria Paula. (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

SELJAN, Zora. *Exu o Cavaleiro da Encruza; Três Mulheres de Xangô*. São Paulo: GRD, 1958.

SODRÉ, Muniz. *A Verdade Seduzida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.

SOUSA, Juliana Correa de. *Os preconceitos que permeiam a arte e o ensino de arte*, Brasília, 2012, monografia de final de curso, arte, Brasília, 2012, monografia de final de curso, artes plásticas. Universidade de Brasília.

Recebido em: 12/08/2016

Aprovado em: 13/11/2016